

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

65 | 2011

Histoire des métiers du cinéma en France avant 1945

Documents (I) : L'invention du « tourneur de manivelle » à travers les discours sur l'opérateur de prise de vues à la fin du premier conflit mondial

Priska Morrissey



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4434>

DOI : 10.4000/1895.4434

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2011

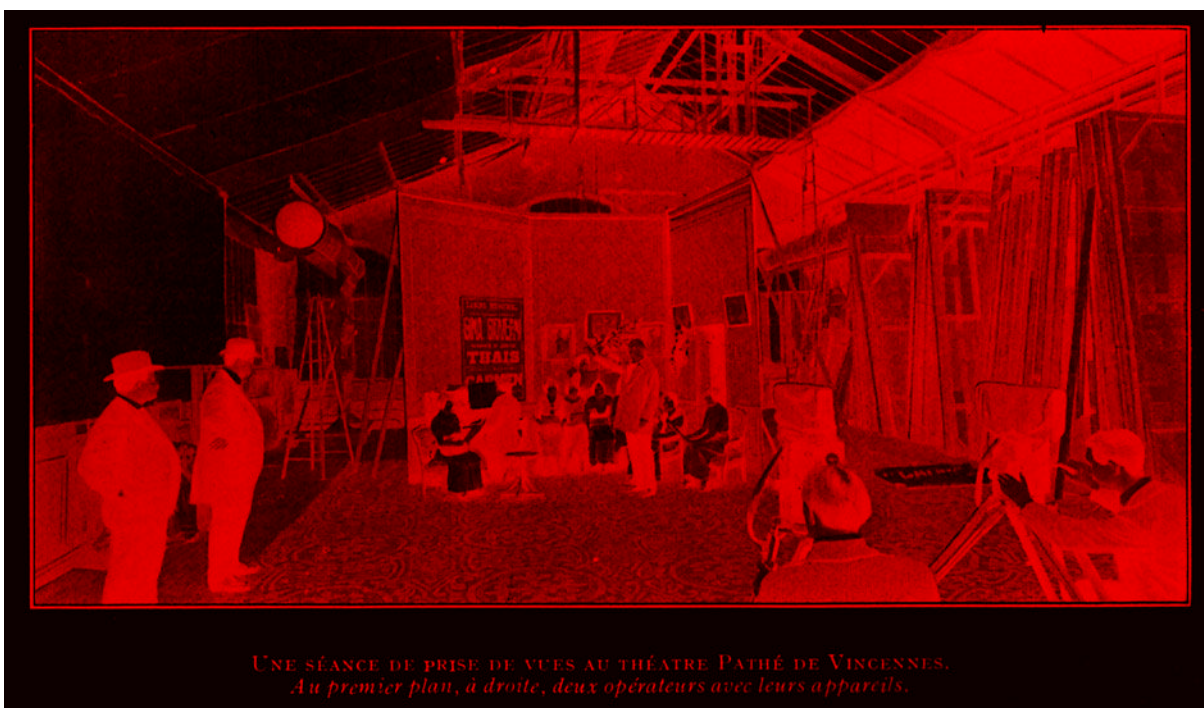
Pagination : 82-89

ISBN : 978-2-2913758-67-4

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Priska Morrissey, « Documents (I) : L'invention du « tourneur de manivelle » à travers les discours sur l'opérateur de prise de vues à la fin du premier conflit mondial », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 65 | 2011, mis en ligne le 01 décembre 2014, consulté le 23 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4434> ; DOI : 10.4000/1895.4434



Source : Ernest Coustet, *le Cinéma*, Paris, Hachette, 1920, pl. xxi, p. 117.

L'invention du « tourneur de manivelle » à travers les discours sur l'opérateur de prise de vues à la fin du premier conflit mondial

À la veille de la Première Guerre mondiale, les opérateurs de prise de vues ont pris conscience de leur spécificité face aux opérateurs de projection (rare métier du métier déjà organisé et syndiqué) au point d'organiser au sein de l'Union professionnelle des opérateurs cinématographistes de France (prise de vues et projection réunies) – syndicat créé en 1912 et ainsi rebaptisé en 1913 –, une sous-section consacrée à la spécialité de prise de vues¹. Leur aire de responsabilité couvre l'ensemble de la « photographie » du film et leur champ d'activité regroupe, en toute cohérence, l'ensemble des pratiques qui lui sont liées, telle la photographie fixe de plateau. Un art de l'éclairage se développe depuis la fin des années 1900 et, progressivement, les opérateurs deviennent incontournables au sein de cette nouvelle aire de compétence. La Première Guerre mondiale accélère le processus de professionnalisation, encore balbutiant en 1913. L'état des lieux au sortir du conflit est éloquent : en 1918, pour la première fois, les spectateurs découvrent le nom d'un opérateur, celui de Léonce-Henry Burel, au générique de *la Dixième Symphonie* d'Abel Gance. L'année suivante, le premier syndicat autonome d'opérateurs de prise de vues est formé. Si de nombreux opérateurs restent soumis à la règle de l'anonymat dans la première moitié des années 1920, ces deux dates matérialisent le chemin parcouru par l'opérateur de prise de vues de studio. En effet, le conflit qui éclate en août 1914 se révèle, à maints égards, crucial pour l'évolution du métier d'opérateur de prise de vues.

La profonde influence des films de Cecil B. DeMille et de D.W. Griffith sur le cinéma français pendant le conflit est bien connue. De l'Amérique provient une attention particulière à la photographie, la lumière et ses effets. Cette attention n'est pas nouvelle et, dès 1908-9, la correspondance de Gaumont et Feuillade témoigne d'un intérêt pour les qualités photographiques du cinéma américain mais la situation est autre pendant la guerre : les cinéastes français, fascinés, tentent désormais de dupliquer les expérimentations menées respectivement par les équipes Griffith-Billy Bitzer et DeMille-Wilfried Buckland-Alvin Wyckoff. Le film de DeMille, *Forfaiture*, avec ses paravents translucides, ses décors géométriques et ses clairs-obscur dramatiques, frappe tout particulièrement les esprits. Dès lors, cinéastes et opérateurs français – et l'incontournable tandem qui lie Abel Gance et l'opérateur Léonce-Henry Burel en constitue un parfait exemple – cherchent à reproduire et inventer de nouveaux effets d'éclairage et de photographie, confirmant ainsi l'usage de la lumière électrique dans les studios. Tout cela favorise la prise en compte nouvelle de la dimension artistique du métier d'opérateur de prise de vues.

1. Sur toutes ces questions, voir la thèse de Priska Morrissey mentionnée en introduction et, du même auteur, « Out of the Shadows: The Impact of the First World War on the Status of Studio Cameramen in France », *Film History*, vol. 22, n° 4, 2010, pp. 478-486 et « The High-Stakes History of the French Camera Operators' Union before the First World War » dans Marta Braun, Charlie Keil, Rob King, Paul Moore et Louis Pelletier (dir.), *Beyond the Screen: Institutions, Networks and Publics of Early Cinema*, Londres, John Libbey, 2012, pp. 223-229.

Découlant de ce renouvellement des équipes et des ambitions artistiques concernant la photographie des films, les discours témoignent alors d'une claire évolution du statut de l'opérateur, désormais présenté comme peintre de lumière et collaborateur essentiel du metteur en scène. À cet opérateur moderne et artiste, on oppose bientôt un nouvel archétype qui témoigne d'une prise de conscience historique de l'art cinématographique: le «vulgaire tourneur de manivelle», opérateur des premières années du cinématographe et dont le travail se serait limité à tourner «bêtement» la manivelle de la caméra. Ce «vulgaire tourneur de manivelle» inventé, ignorant le potentiel artistique de la photographie de cinéma, s'oppose naturellement aux nouveaux «as de la manivelle», apparus au milieu du conflit. Trois articles datant de 1916-7, tous publiés dans *le Cinéma et l'Écho du cinéma réunis*, établissent ce passage. Ils proposent, chacun à leur façon, une typologie des opérateurs, plus ou moins historicisée et s'appuyant ou non sur une comparaison entre France et États-Unis. Ils opposent *grosso modo* les premiers opérateurs considérés comme des «sous-ordre mécaniques» aux *nouveaux* opérateurs, praticiens habités d'ambitions artistiques et sachant jouer des qualités de la lumière comme des diverses sensibilités des pellicules. Ces derniers sont dès lors présentés comme les collaborateurs essentiels, véritables bras droits du metteur en scène. Cette représentation bicéphale est entérinée au début des années 1920: le chef opérateur apparaît comme chef de l'équipe image et on le considère de plus en plus comme le maître des lumières et des ombres. En témoignent, exemple parmi d'autres, les propos tenus par Robert Florey en 1924 depuis Hollywood:

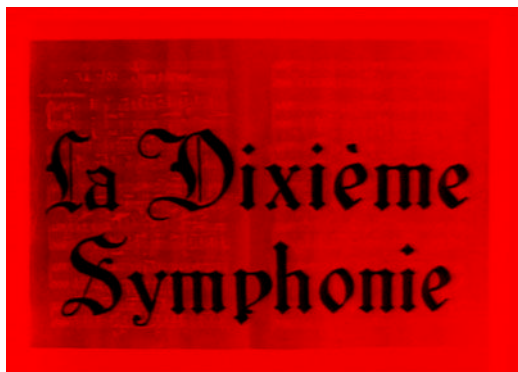
L'opérateur est un artiste qui utilise les lentilles de son appareil comme couleurs, ses manivelles comme pinceaux et l'écran comme toile où il fixe ses œuvres. L'opérateur a souvent autant de mérites – et même souvent beaucoup plus – que les artistes qu'il photographie et son importance est aussi grande que celle du metteur en scène. L'opérateur a été trop longtemps considéré par le public comme un artisan cinégraphique de trop faible importance, il est vrai que le même public n'attache d'importance qu'à ses stars favoris et que son indifférence est à peu près complète quant à savoir quel est le metteur en scène qui a dirigé la dernière production de la grande vedette. (...)

J'ai été fier d'apprendre que les premiers opérateurs qui tournèrent en Amérique il y a une dizaine d'années étaient des Français, les uns vinrent pour tenter la chance, d'autres furent envoyés aux États-Unis par «Pathé» ou par «Éclair» et d'autres enfin furent directement engagés par les compagnies américaines. Il est vrai qu'à ces temps primitifs du cinéma, on ne demandait pas grand-chose à un opérateur, ils apprirent à connaître mieux leur métier et à s'y perfectionner chaque jour davantage; depuis cette époque, ils sont maintenant tous des experts photographes, plus ou moins inventeurs de procédés dont ils gardent le secret. Un opérateur ne doit pas se borner à tourner passivement sa manivelle, il doit connaître à fond la question des lumières et des éclairages dont le metteur en scène ne s'occupe pour ainsi dire pas.²

Si on trouve dans les revues spécialisées un grand nombre de discours similaires dans la première moitié des années 1920, il faut néanmoins revenir à ces discours de 1916-1917 pour trouver des traces de leur genèse et observer la progressive invention, même si l'opposition chronologique se fait parfois discrète (par exemple au détour d'un adjectif), de la figure du «tourneur de manivelle» qui semble nier toute science photographique à ces hommes qui pratiquaient avant-guerre la prise de vues cinématographiques.

Priska Morrissey

2. Robert Florey, «Au studio, avec Mary Pickford et Douglas Fairbanks (suite)», *Cinéa-Ciné pour tous*, n° 19, 15 août 1924, pp. 22-25, p. 24, 25. C'est nous qui soulignons.



Photogrammes extraits du générique de *la Dixième Symphonie* d'Abel Gance, 1918. Celui-ci présente, selon nos recherches, la première apparition au générique en France du nom de l'opérateur, Léonce-Henry Burel.

Verhille, « Opérateurs tourneurs de manivelles ou photographes », *le Cinéma et l'Écho du cinéma réunis*, n° 239, 3 novembre 1916, p. 1.

Parlerai-je d'un art qui, pour ne point le pratiquer, ne m'est pas absolument étranger : la prise de vues ?

Pourquoi pas ?

Je n'en aurai que plus d'indépendance à émettre ces quelques idées qui peuvent être profitables à plus d'un.

La question des opérateurs a souvent été controversée.

Les uns ne veulent voir, dans ces précieux auxiliaires, que des sous-ordres mécaniques, dont le rôle consiste uniquement à « prendre le champ », à « mettre au point », à « tourner », à « poinçonner », puis à « reprendre le champ », à « remettre au point », etc... comme précédemment.

Les autres ne veulent admettre pour ce rôle essentiel que des artistes épris d'originalité, grands praticiens du dégradé et du flou... de ce flou artistique si cher aux photographes, des gens dont le visage est quelque peu marqué.

Pour moi qui n'y connais mie... Je crois bien que le bon opérateur de prise de vues ne peut se recruter ni dans l'une ni dans l'autre de ces deux catégories.

Je crois aussi – cette proposition serait-elle hérétique? – que le principal souci du bon opérateur doit être de faire « net », si anti-artistique que cela puisse paraître aux fervents du grand art.

Qu'en sculpture, qu'en peinture, qu'en litho... on obtienne de magnifiques effets de flou, comme en ont obtenu les Rodin, les Carrière, les Lévy-Dhurmer, d'accord.

Mais au cinématographe, il faut y voir « net », il faut y voir « clair » sinon le public, se frottant éperdument les yeux devant une projection cotonneuse, se croira subitement atteint d'une double cataracte, si ce n'est d'une ophtalmie, pour le moins.

Il est certain, et je ne fais aucune difficulté pour le reconnaître, qu'un photographe de métier est mieux qualifié que quiconque pour devenir un bon opérateur de prise de vues, à condition, toutefois, qu'il fasse peau neuve, qu'il dépouille le vieil homme, qu'il se débarrasse des idées préconçues, des manies et des routines professionnelles, et qu'il sache se plier aux exigences nouvelles de ce métier nouveau : la cinématographie. Plus tard, l'expérience venue, il bénéficiera de son acquis de photographe. Il est de fait qu'il en connaîtra toujours plus long que ces impassibles tourneurs de manivelle dont la facile profession de foi se résume en ces mots :

« Moi, c'est bien simple : je me mets où l'on veut... et je tourne tant que ça peut donner... au bout de cent vingt mètres, je charge une autre boîte... et je retourne... jusqu'à plus soif. »

Le bon opérateur, mais c'est un collaborateur précieux du metteur en scène, le plus précieux serais-je tenté d'écrire si je ne voyais flamboyer les regards courroucés de Mmes et de MM. les artistes.

C'est de lui que dépendent toujours, sinon les effets dramatiques ou comiques d'une scène, du moins ses multiples effets cinématographiques, indispensables dans un art qui ne peut émouvoir que par l'intermédiaire du seul sens de la vue.

Il doit toujours être le conseiller le mieux écouté du metteur en scène.

Qu'il s'agisse de la recherche d'un site ou d'un coin, de la plantation d'un décor, du réglage de la lumière, du choix des tapisseries, des meubles, des costumes, des robes, la voix de l'opérateur doit toujours être prépondérante. Il doit avoir un droit de veto absolu pour tout ce qui, à son sens, ne « rend » pas en photographie.

Non seulement il est le mieux qualifié pour juger du rendu sur l'écran du site ou du décor, de l'éclairage et des costumes : mais il est toujours tenu pour responsable de la qualité photographique de l'œuvre par ceux-là mêmes qui veulent se passer de ses avis.

Au théâtre, tout ce qui amuse et intéresse l'œil humain ne produit pas le même effet que l'œil objectif ; aussi importe-t-il que celui qui, par expérience professionnelle, est le mieux à même de juger de l'effet « à produire », soit aussi celui qui juge en dernier ressort.

Il restera toujours celui sur qui pleureront, raides comme des haliebardes, reproches et récriminations au cas fâcheux où ce tableau « qui faisait si bien au théâtre ne rend rien... mais alors rien de rien sur cet écran de malheur » !

Avant tout travail d'exécution, c'est donc avec son opérateur que le metteur en scène doit s'entendre et se mettre minutieusement d'accord.

C'est avec lui qu'il doit d'abord étudier – sur le papier, sur scénario, avec schéma des plantations, s'il y a lieu – tous les effets cinématographiques qui doivent nourrir et agrémenter la scène à réaliser.

Le décor planté, à pied d'œuvre, c'est encore lui qui doit surveiller la meilleure façon de l'éclairer et de le mettre en valeur, de donner de l'air, de l'atmosphère.

De son côté, l'opérateur, chaque fois qu'il lui sera possible, devra, avant tout travail scénique, avoir pris son décor sous toutes les faces et sous tous les éclairages, et vu ces essais en projection avec le metteur en scène.

Alors, là, vraiment, ce dernier pourra se rendre compte, avant exécution, du rendu certain de son travail. Ces travaux préliminaires, ces dépenses supplémentaires de pellicule et de tirage ne sont, croyez-le, ni du temps perdu, ni de l'argent gâché. Le metteur en scène ne doit travailler qu'après avoir rassemblé toutes les chances de réussite. La certitude d'exécuter une œuvre impeccable au point de vue photo entre pour les 8/10^e dans le succès définitif.

Que de fois des scènes médiocres ont été achetées, dont on disait : « Le sujet est petit, mais c'est si beau comme photographie ! » ; et il n'est pas d'exemple qu'un bon sujet ait fait vendre une vue de mauvaise qualité photographique.

Je sais bien que cette théorie n'est pas du goût des bouleurs et des sabouleurs de travail.

Une bande de trois cents mètres ne « s'abat » pas avec trois artistes, cinq cents mètres de négatif, trois décors, un jour de théâtre et deux de plein air. C'est une erreur qui n'a jamais conduit qu'à des échecs ceux qui y sont malheureusement tombés.

En matière de mise en scène, surtout, il ne faut pas confondre « vitesse » avec « précipitation ».

Il est de fait que les gens dont le travail est le plus rapide à l'exécution sont aussi les plus minutieux et les plus pointilleux dans la préparation, qui ne doit jamais, au grand jamais, rien laisser au hasard et à l'improvisation. Tout doit être réglé dans le détail. Aucun tâtonnement ne peut être admissible en présence des artistes... Mais j'aborde là un tout autre sujet.

Pour revenir à l'opérateur, ajoutons que, pour être complet, il doit être à même de développer et tirer ses négatifs et d'exécuter lui-même, tout le travail de laboratoire. C'est un acquis de plus qui ne peut que lui être de la plus grande utilité.

Et cette romance didactique sera terminée lorsque j'aurai émis cette pensée en style lapidaire :

« Un bon metteur en scène doublé d'un bon opérateur peut bonifier de mauvais artistes. »

Mais existe-t-il de mauvais artistes ?

Extraits de A. Irvin, « Quelques impressions sur la crise de la cinématographie française : opérateurs et tourneurs », *le Cinéma et l'Écho du cinéma réunis*, n° 247, 16 mars 1917, p. 2.

[...] Oui, nous avons en France, de bons, d'excellents opérateurs. Malheureusement, la guerre nous en a pris beaucoup, peut-être les meilleurs, et ne nous les rend que un à un, fatigués, blessés souvent, cependant toujours prêts quand même, pour l'admirable tournoi professionnel, plus épris que jamais de leur beau métier, que dis-je ? de leur art. [...]

[L'opérateur] est bien mal en place, s'il a vraiment du métier – on lui impose des procédés et une école désuets, et il doit suivre ; de deux choses l'une, ou c'est un besogneux ayant une jambe de moins, un bras retourné, six enfants en nourrice et les « vieux » à sa charge et alors – que Dieu le protège ! – il tourne mal (sans métaphore) ; ou c'est un jeune et élégant gentleman, très genre « fils de famille » qui « fait » du Cinéma – car c'est très bien porté près des dames – et alors ce jeune homme est un simple tourneur et n'a rien de commun avec un opérateur. Quelques-uns de ces « jeunets » ont grandi. Ils sont restés au ciné, sans rien apprendre que les très simples mathématiques du fondu automatique, toujours le même, hormis lequel, pour eux, il n'existe et ne peut exister !!! de prise de vues. Ils sont de *l'école*, ils sont nés avec, vivent (?) avec, à moins que leur « Ciné » ne meure avant eux.

Par bonheur pour la rénovation du film français, il y a d'autres gens et de mieux : il y en a qui, rompant



Tournage de *la Sixième Symphonie* d'Abel Gance, 1918. L.-H. Burel est à la caméra.

avec toutes les marges du passé, font de la cinématographie un art. Il y a le dilettante, il y a l'artiste : c'est « l'opérateur-compositeur » – si je puis former cette expression.

Celui-là n'a rien de commun avec la pauvre machine à coudre ; c'est un homme pensant, chercheur, ayant le sens spécial de la lumière et jonglant avec elle, pour le plus grand plaisir de nos yeux.

Il doit celui-là, *l'opérateur*, être un maître en photographie et ne rien ignorer de cette science (compliquée, quand elle se rattache à la cinématographie).

[suit le long détail de tous les compétences et savoirs requis pour être un « opérateur-compositeur » : sensibilité de la pellicule, laboratoire, art du portrait, etc.]

Vous commencez à voir qu'un opérateur n'est pas un simple « tourneur » de manivelle ? *Il faut*, aujourd'hui, qu'*il soit* un portraitiste distingué, doublé d'un coloriste, d'un chimiste, d'un décorateur, d'un météorologiste et – j'ai fini ! – d'un sportsman.

Mais c'est une encyclopédie !

Oui, cher lecteur, un bon opérateur, c'est un peu tout cela.

Le metteur en scène doit en faire, *non plus seulement son collaborateur écouté, mais son conseil* le plus immédiat : ensemble ils doivent régler tous les « effets », chercher tous les « coins », choisir les heures où les scènes devront être tournées, et *s'y tenir*.

[...]

L'opérateur d'élite est déjà le besoin d'aujourd'hui, il sera l'exigence de demain : sans lui, malgré vos coûteuses vedettes [vous, éditeurs] et vos décors onéreux, vous irez aux *navets*. Avec lui, c'est du soleil et de l'ombre sur l'écran, c'est l'amusement et l'enchantement de votre public. C'est la recette. [...]

À ce dispensateur initial, demi-dieu des rayons, ne laissez pas trop d'ombre ! Il a besoin de voir, de sentir, de vivre en un mot, pour rendre de la vie, de la lumière et de la beauté. Il est votre premier artisan, il est l'indispensable, songez-y ! L'heure est venue où l'opérateur de ciné sera peut-être, lui aussi, grande vedette.

**Roger Lion, « les Types du cinéma : l'opérateur »,
le Cinéma et l'Écho du cinéma réunis, n° 287, 7 Décembre 1917, p. 1.**

Si, dans un triangle, affirme Vincent Hyspa, vous supprimez l'un des côtés, voire le plus petit, il n'y a plus de triangle possible. De même au ciné, si vous enlevez un des éléments de cette trinité : metteur en scène, artiste et opérateur, il n'y a plus de ciné possible !

L'opérateur joue donc un rôle important. Sa fonction le rend un peu mystérieux pour le profane qui s'étonne de le voir s'agiter autour de cette grande boîte dressée sur trois pieds, se pencher pour regarder par un petit trou en s'écrasant le nez contre la paroi de l'appareil, sortir des « magasins » pleins de longs rubans blancs et enfin tourner sa manivelle d'un air attentif pendant le jeu des artistes !

L'opérateur fut très longtemps négligé dans la cinématographie ! Très peu rétribué, il semblait être uniquement là pour donner le mouvement nécessaire à la mécanique enregistreuse.

C'est qu'aux premiers temps du Ciné, l'appareil placé, le point fait, le champ limité, l'on tournait sans s'occuper des plans, ni de combiner des effets compliqués d'éclairage.

La vue était prise de loin et l'on eût considéré comme une faute grave de « couper » les pieds aux artistes. Le metteur en scène réglait sa scène, faisait répéter son monde, et, sur son ordre la manivelle était mise en branle jusqu'au halte ! péremptoire, qui en galvanisant le bras de l'opérateur, interrompait brusquement le jeu des acteurs. Mais, peu à peu, on en vint aux effets de lumière et aux plans rapprochés, dits américains. C'est qu'en effet, il nous faut bien l'avouer, ce sont nos nouveaux alliés qui ont perfectionné la prise de vues cinématographiques, d'invention française cependant, n'omettons jamais de le répéter. Mais, alors que nous en sommes restés aux appareils anciens et compliqués, nos amis d'outre-Atlantique ont maintenant à leur disposition des « cameras » admirables, leur permettant d'obtenir des résultats techniques auxquels ne peut prétendre le meilleur des opérateurs français. On oublie, trop souvent, que le Ciné est avant tout de la photographie, et que l'on doit rendre celle-ci aussi artistique que possible. C'est pourquoi, en fait, l'opérateur est le collaborateur absolu du metteur en scène, collaboration précieuse qui a permis à de mauvais scénarios d'avoir une carrière grâce à une jolie photo. Le public, pris par les yeux, en vient parfois à oublier un peu la puérilité de l'intrigue.

Revenant à une saine conception des choses, les maisons d'édition donnent depuis peu à l'opérateur la place importante à laquelle il a droit. Étant à la peine, on le voit également à l'honneur, et c'est avec satisfaction que nous avons, à différentes reprises, vu figurer sur l'écran, le nom de l'opérateur, collaborateur absolu et indispensable à l'exécution d'un beau film cinématographique.